

O BRANCO NO BRANCO

(A "FÁBULA DE ANFION", DE JOÃO CABRAL)

A negação através do poema, dando como resultado um poema de negações, define o projeto de superação histórica que dirige o texto: o que se procura superar, dizendo melhor, não é aquilo que se termina por realizar mas o que, tendo sido rejeitado, ressurgue por meio dos termos utilizados para a sua própria rejeição.

(João Alexandre Barbosa - *A Imitação da forma*)

Escrevendo sobre Miró¹, Cabral dirá que o que se sobressai de modo flagrante na pintura daquele é a valorização do fazer: Miró não *pinta quadros*, mas *sim pinta*. Desse modo, a anedota, a intenção e o assunto são abandonados e/ou simplificados até atingirem o grau de puros esquemas. Esse procedimento acarretará (ou possibilitará) a libertação de todo costume e de todo um sistema que limite os movimentos da pintura. Ao pintor caberá um julgamento vigilante do trabalho em processo - luta entre a mão e a matéria - para que se concretize de maneira eficaz o esvaziamento do semântico e do simbólico.

Diríamos que, falando sobre a pintura de Miró, Cabral está falando de sua própria poesia, ou melhor, do posicionamento de determinado artista - seja ele pintor ou poeta - diante do seu trabalho. Cabral, poeta-engenheiro, exigirá de si mesmo uma lucidez absoluta diante do fazer literário, desconstruindo a linguagem para dar lugar a uma nova construção, uma nova linguagem. Assim, no texto que nos propomos ler, a "Fábula de Anfion"², a polaridade desconstrução-construção é a verdadeira matéria da poesia, ou seja, o questionamento da linguagem enquanto possibilidade/impossibilidade da poesia é o que se verá enfatizado. Isso se efetuará através de dois níveis: a série lingüística (discurso) e a série literária; o questionamento do primeiro indo de encontro à busca de dessemantização e o questionamento do segundo levando à busca de desmetaforização.

A articulação de dois planos - o natural e o histórico³ - en focará todo esse procedimento, colocando em relevo a relação en - tre a palavra e as coisas e entre aquela e as palavras já "litera lizadas". O ponto de partida, ou central, da (meta)poesia cabrali na é pois um impasse que vem desde Mallarmé e Valéry: a poesia - "riguroso horizonte" (J. Guillén) -, ao se distanciar dos aspec - tos factuais da realidade e ao tentar domar o acaso, depara-se com a impossibilidade que é o silêncio, ou com ele se identifica. De - silusão e esperança, silêncio e linguagem são, portanto, presenti ficados na tentativa de fazer nascer, por uma consciência negati - va⁴, no deserto da página em branco, um outro deserto: a "nuvem ci vil sonhada".

Atualmente, sobretudo a partir de Saussure e mais recentemen te Foucault e outros, foi reforçada como nunca a noção de que a relação entre as palavras e as coisas funda-se numa arbitrarieda - de, numa descontinuidade. Na medida em que nomeamos alguma coisa, instauramos simultaneamente a violência e a trapaça: violência, enquanto o signo tenta possuir a coisa na sua totalidade e, nomean do-a, "mata-a"; trapaça, enquanto tenta recuperar, de maneira fin gida - pois toda linguagem é um fingimento - essa coisa.

No caso de Cabral, o problema acima levantado, de modo esque mático, assim se coloca: à necessidade de combate ao caráter tra - pazeador da linguagem (*nomear*) ajunte-se a necessidade de tentar eliminar todos os resíduos da "voz literária" que porventura tei - mem em permanecer ecoando na sua voz. Não queremos dizer com isso, note-se, que Cabral busque ingênua e absurdamente igualar os ter - mos da dicotomia palavra/coisa, mas sim que a sua busca de uma lin guagem "concreta" para a poesia - efetuada através da dessemanti - zação e desmetaforização - é uma tentativa de pensar a distância entre os dois termos dicotômicos pela negação da poesia, ou me - lhor, denunciando a trapaça da linguagem pelo e no silêncio. Pro - curaremos então, mostrar, na "Fábula de Anfion", a distribuição de semas no nível sintagmático do texto e suas articulações paradig - máticas, para que possamos tornar claro o movimento pendular en - tre poesia-pretendida e poesia-efetivada.

No texto, temos dois grupos sêmicos mais abrangentes - 'de - serto' e 'mar' - que se subdividem em outros menores - 'ar', 'ter - ra', 'água', 'animal-vegetal' - que contradizem ou apoiam aqueles.

Os semas aparecem positiva (+) ou negativamente (-) carregados , isto é, positivos enquanto se relacionam com 'aquilo a ser alcançado' e negativos enquanto se relacionam com 'aquilo a ser abandonado'. Ambos, positivos ou negativos, são provenientes do plano da natureza, da "concretude" das coisas. Vejamos o seguinte esquema:

DESERTO (+)

sol
pedra
areia



secar

MAR (+)

sol sal
pedra
areia

água

↓
lavar

	TERRA	ÁGUA	AR	ANIMAL-VEGETAL	
P O S I T I V O	deserto	mar	nuvem (civil)	laranja	
	cal	peixes	vento (marinho)		
	pedra	fonte	ar (livre)		
	mineral		ar (mineral)		
	laje		brisa		
	osso		espaço (laje)		
	cinza				
	areia				
	planícies				
N E G A T I V O	tijolo	açude	vento (grão)	ovos	amêndoa
	terra (doce)	mariscos	nuvem (gordas	vespa	pão
	argila	búzio	estações)	cavalo	trigais
		concha	brisa	cachorra	erva
				inseto	nozes
				camelo	folhagem
					flora
					hera
					semente
					cana

Observe-se que as colunas de 'terra', 'ar', 'água' são, proporcionalmente, aquelas em que há uma maior incidência de elementos positivos ('terra' poderia ser reduzida, positivamente, a 'pedra'), ao passo que, na última coluna, há uma presença forte, quase absoluta, de elementos negativos. Articulando estes, nas quatro colunas, teríamos a seguinte proporção:

grão de vento: semente:: açude: terra doce → folhagem
que se oporia ao conjunto sêmico positivo contido em 'deserto', onde
pedra: fonte:: espaço (laje): nuvem (civil) → deserto

O poema é dividido em três partes distintas: 1. O deserto, 2. O acaso e 3. Anfion em Tebas. A metáfora do Anfion-mitológico é desconstituída para que se constitua a do Anfion-poeta (Cabral), sendo que neste percurso, apesar da lúcida atenção do poeta, resíduos daquele permanecem e/ou não são totalmente desfeitos. Anfion se vê diante do deserto, "...entre a/paisagem de seu/vocabulário...", e busca-o, o que equivale à aproximação de uma realidade "descontaminada" (ou que deverá sê-lo) como matéria para sua construção. A descontaminação procurada se efetuará na medida em que ele 'respire o deserto', isto é, 'limpe os pulmões' para que sua voz, a voz da escrita, saia livre dos resíduos da realidade e da linguagem precedentes:

na areia, gesto puro
de resíduos, respira
o deserto, Anfion.

É necessário que tudo silencie, que a 'flauta doce' (:terra doce, sono, grãos do amor → não silêncio) se transforme em uma 'flauta seca' (:terra seca, sol, pedra branda → silêncio), na qual os sons porventura ainda existentes não ecoem ('búzios'). Este processo seria vão se não o presidisse a lucidez ('sol do deserto') de quem nele se insere, uma consciência que *anule* o existente, que o *negue*, para que a esterilidade procurada se atualize:

... Mesmo os esguios,
discretos trigais
não resistem a

o sol do deserto
lúcido, que preside
a essa fome vazia).

Temos, então: mudo cimento: esterilidade:: búzio: fertilida-

de. Instaurado o silêncio, a página em branco (lençol, cal) está pronta para receber a mudez de sua voz ('pulmões limpos': 'lençol lavado'). Mas sob o *branco* da página, a atenção vigilante não fora capaz de se desvencilhar do *negro* da letra que ali ficara e o *aca*so irrompe, violento, trazendo à tona tudo que a desconstrução deixara atrás de si:

Quando a flauta soou
um tempo se desdobrou
do tempo, como uma caixa
de dentro de outra caixa.

O acaso - esfinge não controlada - distancia/aproxima o Anfion-mitológico do Anfion-poeta (Cabral). A Tebas daquele nascera independentemente da sua 'mão' e a Tebas-poema deste, à força de tanto tornar escassa, estéril, a sua 'mão', floresce indiferente às intenções do construtor e da construção pretendida (lembramo-nos de que em *Psicologia de Composição*, as 'mãos enormes' rompem a frágil estabilidade da matéria construída): em lugar da 'cidade vo-lante' pretendida efetiva-se a 'cidade plantada'.

Diante do fracasso do que foi empreendido, resta a tentativa de recuperação da "esterilidade" (im)possível: a 'flauta florescida' é lançada aos peixes *surdo-mudos* para que seja, talvez, *lavada* de suas impurezas, como fora aparentemente *secada* no deserto. O gesto de Anfion-Cabral radicaliza ao extremo o impasse presente no texto (poesia: silêncio) e faz da falência da linguagem uma das mais eficazes linguagens da poesia.

NOTAS

1. MELO NETO, João Cabral de. *João Miró*. Rio, Cadernos de Cultura, MEC, 1952. Apud NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis, Vozes - INL, 1971.
2. A *Fábula de Anfion* encontra-se em: MELO NETO, João Cabral de. *Psicologia da composição*; com a *Fábula de Anfion e Antiope*.

- de. In: . *Poesias Completas (1940-1965)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.
3. Ver a respeito: BARBOSA, João Alexandre. *A Imitação da forma; uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo, Duas Cidades, 1975. p. 57 e ss.
4. Kristeva estuda a linguagem poética sob o aspecto particular da negatividade, visto estar a operação lógica *negação* na base de toda atividade simbólica; "o significado poético simultaneamente remete e não remete a um referente; ele existe e não existe, é, ao mesmo tempo, um ser e um não ser". Cf. KRISTEVA, Julia. *Poesia e negatividade*. In: . *Introdução à Semanálise*. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 165-196.